

nung verlangt nach einer soziologischen Metaanalyse: einer Theorie des Denksystems, das selbst als die einzig mögliche Metaanalyse der "bürgerlichen Musikwissenschaft" auftritt.

Dorothea Kolland

MUSIK UND MUSIKPOLITIK IN DEUTSCHLAND NACH 1918

Zum ersten Mal in der Geschichte Deutschlands übernahmen nach der Revolution im November 1918 die SPD und die USPD, in denen der überwiegende Teil der Arbeiter organisiert war, die Regierungsverantwortung. Diese Regierungsverantwortung war allerdings, wie sich bald zeigte, eine scheinbare - die eigentliche Macht war in den Händen der Großindustrie verblieben, die in enger Verbundenheit mit der rechten SPD-Führung alles dafür tat, die eigentlichen Forderungen der Arbeiterklasse nach einer sozialistischen Demokratie in eine soziale Demokratie abzuschwächen, um in ihrer Machtposition unangetastet zu bleiben.

Diese tatsächlichen Machtverhältnisse wurden sorgsam verschleiert, so daß sie für große Teile der Arbeiterschaft undurchschaubar blieben; verschleiert vor allem durch scheinbares Eingehen auf Forderungen der Arbeiter in Punkten, die für die eigentlichen Machtverhältnisse nicht unmittelbar gefährlich waren, z.B. im Bereich der Kulturpolitik.

Die Arbeiter konnten selbst auf eine lange Tradition eigener kultureller Betätigung zurückblicken. Es seien nur die Arbeitersängerchöre und die Arbeiterbildungsvereine erwähnt, die bisher jedoch relativ isoliert neben dem bürgerlichen Kulturbetrieb existierten und von ihm keinesfalls gefördert, sehr oft, gerade in der Zeit der Sozialistengesetze, dagegen unterdrückt worden waren. Später wurde die politische Zielsetzung dieser Kulturorganisationen durch die unklare politische Haltung der SPD verwässert, die in den Chören zu einer Anlehnung an das Repertoire kleinbürgerlicher Gesangsvereine führte.

Die Wirtschaftskrise und die Inflation nach 1918 entschleierte die kapitalistischen Produktions- und Zirkulationsverhältnisse, die man früher zu verdecken gesucht hatte. Die wirtschaftlichen Schwierigkeiten einerseits, das revolutionäre Vorbild der Arbeiter andererseits hatten zur Folge, daß auch die Musiker sich organisierten. Zunächst bildeten sich Arbeiter- und Soldatenräte, z.B. an der ehemaligen Hofoper zu Berlin, die in allen Fragen, auch in den im engeren Sinne künstlerischen, Mitbestimmungsforderungen geltend machten. Schon 1918 wurde ein freigewerkschaftlicher Musikerverband gegründet (DEMUV). Die Musiker fochten, z. T. auch mit Streiks, Lohnkämpfe aus und wehrten sich gegen Entlassungen.

Die kulturpolitischen Forderungen der Arbeiter, die Wirtschaftskrise, die Politisierung der Musiker bildeten den Hintergrund für die Kulturpolitik der ersten Jahre der Weimarer Republik, die sich durch harte Kämpfe zwischen Reaktion und Fortschritt auszeichneten. Die Reaktion kämpfte für die Wiederherstellung und Perfektionierung der alten bürgerlich-wilhelminischen Musikkultur, der fortschrittliche Flügel suchte in mehr oder weniger konsequenter Weise nach neuen Möglichkeiten einer demokratischen Musikkultur.

Im Kampf der Reaktion wurde aus den verschiedenen Elementen fortschrittlicher Musik und Musikkultur ein großer, bunter Eintopf: Begriffe wie "modern, jüdisch, international, kulturbolschewistisch, links, atonal"¹ wurden zu Synonyma, der "freie Wettbewerb" wurde dem "sozialistischen Einheitsstaat"² entgegengestellt, als "kulturbolschewistisch" galt zugleich Schönberg wie der streikende Orchestermusiker. Die Furcht dieses Flügels, die sich vor allem niederschlug in Haßtiraden in der "Zeitschrift für Musik", einst von dem fortschrittlichen Bürger Robert Schumann gegründet, nun auf einer ideologischen Linie mit dem deutschnationalen "Kunstwart" des Ferdinand Avenarius und seinem "Dürerbund"³, war jedoch vor allem gegen alle die gerichtet, die den Thron der Bourgeoisie am gefährlichsten ins Wanken brachte, gegen die Sozialisten und Kommunisten. Je sicherer sie sich waren,

daß die Novemberereignisse ihre Machtpositionen nicht wirklich gefährdeten, desto massiver und aggressiver wurden ihre Diffamierungen. Distanzierte sich im März 1919 einer dieser Kulturkämpfer noch höflich von der Aussage: "Die Masse hat kein Bedürfnis nach höherer Kunst"⁴, so war ein solcher Standpunkt ein halbes Jahr später schon eine Selbstverständlichkeit.

Eine Funktion allerdings wurde der Musik für die Massen zugestanden: die Funktion der Ablenkung von der Realität. Bezeichnend ist hierfür die Begründung für die rege Musikpflege bei den Farbwerken Bayer Leverkusen: "Maßgebend ist unter anderem der Gedanke gewesen, daß die Musik, als immateriellste aller Künste, nicht nur durch ihre eigene Schönheit erhebend wirkt, sondern daß ihre totale Beziehungslosigkeit zu allen Vorgängen des täglichen Lebens die Menschen dazu bringt, ihre Blicke vom Elend des Alltags nach innen und nach oben zu lenken. Dem Kenner braucht nicht auseinandergesetzt zu werden, wie sehr die Menschen durch die Musik veredelt werden können, wie denn überhaupt die Musik im weitesten Sinne des Wortes ein Volkserziehungsmittel ist, das sich gerade infolge der erwähnten Beziehungslosigkeit zu allem Irdischen, nicht zum wenigsten auch zur Politik, als vielleicht wertvollste erwiesen hat."⁵ Die "Beziehungslosigkeit" zur Realität wurde von den kapitalistischen Kulturmanagern bewußt vorgetäuscht, um durch "Kunstgenuß" die Arbeiter vom politischen Kampf abzulenken; die Musik, die am unmittelbarsten in Bezug zur Realität stand, die Musik der Arbeiterbewegung, mußte negiert werden.

Derart offen die Musik in den Dienst des Großkapitals zu stellen, wagte die offizielle Kulturpolitik der SPD-Regierung nicht. Immerhin mußte die SPD einigen Forderungen der Arbeiter nachkommen, indem sie Möglichkeiten schaffte, auch Arbeiter an der Kultur zu beteiligen. Sie tat dies allerdings nicht, indem sie die Arbeiterkultur förderte, sondern indem sie versuchte, die Arbeiter in die bürgerliche Kultur zu integrieren. Dies sollte verbunden werden mit Förderung der bürgerlichen deutschen Kultur, um die Vormachtstellung Deutschlands wenigstens auf dem Gebiet der Kultur wieder herzustellen.

So resumierte 1925 der damalige preußische Kultusminister Becker: "Die konsequente Kunstpolitik des Ministeriums auf musikalischem Gebiet war seit der Revolution: einmal Deutschland seinen Rang als erstes Musikland der Welt zurückzuerobern resp. zu erhalten. Zweitens aber - und das ist der entscheidende Punkt - haben wir die Musik bewußt und mit Nachdruck in den Dienst der Volkserziehung gestellt."⁶ In diesem Sinne waren die meisten kulturpolitischen Initiativen der Regierung auf dem Gebiete der Volksbildung zu finden, es sei hier vor allem auf die Musikerziehungsreform, auf die Volkshochschulbewegung und auf die Förderung der Volksbühnenorganisationen verwiesen. Die volksbildnerischen Versuche hätten wichtige Voraussetzung für eine fundierte Bildung der Arbeiter sein können; sie mißrieten jedoch bis auf die Schulmusikreform, wie Kestenberg selbst eingestand⁷. Nur der formale, jedoch nicht der reale Zugang zur Kultur wurde gewährt: zum einen war dem Proletariat die Musiksprache der großen bürgerlichen Musik aufgrund ihrer klassenspezifischen, auf Kapitalverwertungsinteressen ausgerichteten Ausbildungssituation und, nicht zu vergessen, aufgrund des 10-12-Stunden-Tages, fremd, zum anderen hatten die Inhalte der bürgerlichen Musik, soweit sie nicht überhaupt verleugnet wurden, auf den ersten Blick nichts mit der Realität der Arbeiter zu tun, weiterhin war die herrschende Musikkultur in ihrer historischen Bedingtheit klassenspezifisch an das Bürgertum gebunden und wurde deshalb oft von vornherein, vor allem in der Zeit des Proletkults, von den klassenbewußten Arbeitern abgelehnt. Die reformistische Kulturpolitik der rechten SPD hatte die Funktion, die Arbeiter von ihren eigentlichen Klassenzielen abzubringen, indem sie versuchte, die berechtigten Ansprüche der Arbeiter auf Kultur durch Integration in den bürgerlichen Kulturbetrieb scheinbar zu befriedigen.

Deutlicher als die rechte SPD erkannten viele linksbürgerliche Künstler und Intellektuelle die Bedürfnisse der Arbeiter nach einer neuen, ihren Bedürfnissen angemessenen Kunst. Allerdings vollzogen viele dieser Künstler, begeistert von der Revolution, die Gleichsetzung, daß alles, was neu sei, auch revolutionär sei.

Diese Einschätzung führte häufig zu einer Fetischisierung des Neuen und zu einer inflationären Verwendung des Begriffs "revolutionär". Meist war damit gar keine bewußt politische Bedeutung verbunden. So wird z.B. im Dada-Manifest "die internationale revolutionäre Vereinigung aller schöpferischen und geistigen Menschen" gefordert, die "Novembergruppe" spricht von "Revolution des Geistes". Der politisch ernsthaftere "Arbeitsrat für Kunst" fordert allerdings auch, darüber nachzudenken, welche Wege geeignet seien, die Bestrebungen der modernen Künstler in Berührung und Einklang mit dem Volk zu bringen.⁸

Solche Überlegungen fanden im Bereich der neuen Musik, deren Komponisten sich z.T. diesen Künstlergruppen angeschlossen hatten⁹, zwar in weit geringerem Maße statt, da sich die meisten Komponisten der damaligen Avantgarde völlig der Realität enthoben fühlten, doch gerade in der wichtigsten Zeitschrift für neue Musik, im "Melos", sind in den ersten Jahrgängen grundsätzliche Fragen zur Rezeption neuer Musik durch das Proletariat angesprochen. So sieht der Dirigent Hermann Scherchen die Zukunft der Musik in einer neuen Verankerung im "Volkslied"¹⁰, er plädiert dafür, die Sprache der Musik auch für die Arbeiterklasse verständlich zu machen.

Deutlicher noch erkannte Kretschmars ehemaliger Assistent Adolf Aber die Konsequenzen der politischen Revolution für eine neue Musik, die den Bedürfnissen der Arbeiter entsprechen sollte; er stellte die Frage nach dem Gehalt von Musik als die entscheidende dar, die Frage nach dem "inneren Programm"¹¹. Dieses "innere Programm", das kein subjektivistisches, sondern ein allgemeingültiges sein sollte, müsse verstanden werden, denn mit den formalistisch hochdifferenzierten Momenten von Musik könne ein nicht Vorgebildeter nichts anfangen. Aber stützte sich in seinem Kampf gegen die inhaltsfeindliche l'art-pour-l'art-Ästhetik der neuesten Musik, in der er den Ausdruck "kapitalistischen Snobismus"¹² sieht, auf Kretschmar: "Die Formen sind Mittel des Ausdrucks. Was ausgedrückt werden soll, ist etwas Geistiges. Das muß, wenn der Komponist nicht Hokusfokus treibt, unter den Formen und durch sie zum Vorschein kommen und dem Hörer mindestens in den Hauptzügen, das sind die Affekte, klar werden. Die Ansicht, daß Musik nur musikalisch wirke, muß beseitigt werden, die Freude an der 'absoluten Musik' als eine ästhetische Unklarheit erkannt werden."¹³

Adolf Aber, in Kretschmars Nachfolge, stellte die entscheidende Forderung an eine wirkliche Kunst für die Massen, wenn auch idealistisch verklausuliert. Nicht die moderne, im Sinne einer "Materialrevolution" umstürzlerische Musik ist revolutionär, sondern die Kunst, deren Inhalte die Realität widerspiegeln und Perspektiven aufzeigen. Ein Komponist, der im wirklichen, nämlich politischen Sinn revolutionäre Musik schrieb, war Hanns Eisler, neben ihm z.B. Vladimir Vogel und der im KZ ermordete Roseberry d'Arguto. Nur die Komponisten, die Partei für die Sache der Arbeiterbewegung ergriffen, konnten wirklich Musik für die Arbeiter schreiben, die deren objektivem Bedürfnis entsprach.

Die Forderungen nach einer demokratischen Musikkultur, die die Arbeiterklasse nach 1918 stellte, sind bis heute nicht eingelöst. Deshalb bleibt Hanns Eislers Forderung immer noch gültig: "Wir brauchen eine neue Musik, die den breiten Massen ein musikalisches Kulturleben ermöglicht, die an ihre Bedürfnisse und Kämpfe anknüpft und sich nicht, nach einem Lippenbekenntnis, in der Praxis doktrinär von ihnen abschließt. Ein neuer Stil wird nur dann eine Zukunft haben, wenn er sowohl Einfaches als auch Kompliziertes darstellen kann. Wann man aber einfacher und wann komplizierter darstellen muß, darf nicht von der Willkür des Komponisten abhängen, sondern wird durch die Funktion eines Musikstückes, durch seinen Inhalt, kurz durch den sozialen Auftrag, den der Komponist zu erfüllen hat, bestimmt."¹⁴

Anmerkungen

- 1 M. Butting, Musikgeschichte die ich miterlebte, Berlin 1955, S.117.
- 2 Bülow, Wie soll es weitergehen?, in: Signale für die musikalische Welt, Berlin, 77. Jahrg., Nr. 7, 12. Februar 1919, S.109 f.
- 3 Die Musikberichte im "Kunstwart" sind meist von Mitarbeitern der Zeitschrift für Musik verfaßt.
- 4 G. Göhler, Neuzeitliches, in: Signale für die musikalische Welt, Berlin, 77. Jahrg., Nr.11/12, 19. März 1919, S.181.
- 5 H. Caspary, Musikpflege bei den Farbwerken vorm. Friedr. Bayer & Co in Leverkusen (Bez. Köln), in: Zeitschrift für Musik, Leipzig, 88. Jahrg., Nr. 14, 16. Juli 1921, S.353.
- 6 C.H. Becker, Die preussische Kunstpolitik und der Fall Schillings, Leipzig 1925, S.24.
- 7 Vgl. L. Kestenbergh, Bewegte Zeiten, Wolfenbüttel und Zürich 1961, S.66.
- 8 Zu den Angaben über politische Künstlergruppen vgl. Ausstellungskatalog Realismus und Sachlichkeit - Aspekte deutscher Kunst 1919-1933, hrsg. Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 1974, S.170 ff.
- 9 Max Butting und Heinz Tiessen waren z.B. Mitglieder der Novembergruppe.
- 10 Hermann Scherchen, Neue Klassizität?, in: Melos, 1. Jahrg., Nr. II, S.243.
- 11 Vgl. A. Aber, Wohin des Wegs, in: Melos, 1. Jahrg., Heft 17, 1920, S.379.
- 12 A. a. O., S.383.
- 13 Zit. bei A. Aber, a. a. O., S.381.
- 14 H. Eisler, Einiges über den Fortschritt in der Musik, in: Musik und Politik. Schriften 1924-1948, hrsg. G. Mayer, Leipzig 1973, S.392.

Michael Kugler

DIE POP-MUSIK

Ein neues Gebiet für die Musikwissenschaft

I. Ausgangssituation

1. Definition

Nichts charakterisiert besser die Dringlichkeit einer Auseinandersetzung mit der Pop-Musik als die Tatsache, daß bis heute keine Einigkeit darüber besteht, in welcher Bedeutung der Begriff "Pop-Musik" in wissenschaftlichen Veröffentlichungen gebraucht werden soll. Ich verwende ihn hier nicht im weiten Sinne für jede Art von "Populärmusik" (H. Rauhe), sondern nur für die Gattungen, die mit den Hauptströmungen Rock in den USA und Beat in England identisch sind oder zusammenhängen. Rhythm and Blues und der Rock and Roll der fünfziger Jahre sind als Vorgänger der Pop-Musik anzusehen.

2. Anzeichen einer Sprachverwirrung

Wesentlich für uns ist, daß der Begriff "Moderne Musik", der im Sprachgebrauch der Musikwissenschaft und der Musikpädagogik für die Musik seit Schönberg und Strawinsky reserviert ist, von vielen, vor allem jüngeren Musikhörern nur noch auf die Pop-Musik angewendet wird¹. Mit einiger Vorsicht kann man behaupten, neun Zehntel aller Musikhörer identifizierten den Begriff "Musik" schlechthin mit populärer Musik, von der die Pop-Musik ein wichtiger Teilbereich ist. Es scheint, daß der Trennung in E- und U-Musik eine Verlagerung der Begriffsinhalte "Musik" und "Moderne Musik" gefolgt ist, die es der Musikwissenschaft schwer machen wird, Adressaten außerhalb des engen Kreises derer zu finden, die ohnehin mit Forschung und Lehre befaßt sind.